

Convocatoria de ayudas de Proyectos de Investigación Fundamental no orientada

MEMORIA TÉCNICA PARA PROYECTOS TIPO A o B

1. RESUMEN DE LA PROPUESTA (Debe rellenarse también en inglés)

INVESTIGADOR PRINCIPAL: JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

TÍTULO DEL PROYECTO: ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA ACTUAL EN ESPAÑOL: CUBA, MÉXICO, ARGENTINA, ESPAÑA (ADAE-1)

RESUMEN

(breve y preciso, exponiendo solo los aspectos más relevantes y los objetivos propuestos)

El Proyecto propone investigar las líneas maestras de la dramaturgia actual en español. Se centrará en el primer trienio en los teatros cubano, mexicano, argentino y español: en las obras más representativas de los dramaturgos (con edades en torno a la cuarentena) más consolidados. Su mayor originalidad radica en la **unidad** de objeto, de método y de presupuestos teóricos desde la que se abordarán los análisis: la “dramatología” o teoría del modo de representación teatral y el consecuente método de análisis dramatólogo, perfilados por el Investigador Principal en treinta años de investigación teórica, y aplicados al estudio de la “dramaturgia” entendida como la práctica de tal modo de representación. Sólo a partir de los resultados de análisis **homogéneos** será posible abordar las grandes cuestiones culturales que “animan” el Proyecto: si puede hablarse en rigor de una dramaturgia actual en español descriptible y diferenciada (hipótesis inicial) o se trata sólo de la suma de diferentes dramaturgias “locales”; en definitiva, cómo se resuelve la tensión entre unidad lingüística (y cultural) y diferencias histórico-culturales; y, a partir de ahí, los aspectos genéticos o diacrónicos: influencias, evoluciones, formación del canon (en la que asumimos, por inevitable, intervenir), etc.

Las características del Proyecto han ahormado el Grupo de Investigación que lo asume: **compacto** en lo teórico y metodológico, como garantía de rigor y congruencia, y necesariamente **internacional** y **multidisciplinar** como exigencias del objeto de estudio y de la perspectiva decididamente intercultural adoptada. Participan miembros de siete naciones (España, Cuba, México, Argentina, Uruguay, Suiza y Egipto) ligados a otros tantos organismos de investigación (de los que dos son directores). Varios de ellos compaginan la investigación con la práctica teatral. Y no son pocas las disciplinas que se entrecruzan: Teoría de la literatura y Literatura Comparada, Filología y Teatro (propriadamente dicho), Literatura Española e Hispanoamericana, Crítica Literaria y Crítica Cultural, por lo menos. Dos hispanistas no hispanos garantizan la mirada desde fuera y conjuran una excesiva endogamia hispánica.

Resultado tangible de un Proyecto con vocación de continuidad en sucesivos trienios será, sobre todo, la publicación de sendos volúmenes (4) dedicados a la dramaturgia actual cubana, mexicana, argentina y española.

PROJECT TITLE: ANALYSIS OF CONTEMPORARY DRAMA IN SPANISH: CUBA, MEXICO, ARGENTINA, SPAIN (ADAE-1)

SUMMARY

(brief and precise, outlining only the most relevant topics and the proposed objectives)

This project will attempt to investigate the main currents of contemporary drama in Spanish. The first phase of this project will focus primarily on Cuban, Mexican, Argentinian and Spanish theater: on the most representative works of the most established playwrights (each one around 40 years old). The greatest originality of this project lies in its **unity** of purpose, methods and theoretical assumptions with which it approaches critical analysis: its use of "dramatology" or the theory of the theatrical mode of representation and the consequent method of dramatological analysis, outlined by the primary researcher in thirty years of theoretical investigation, and applied to the study of "dramaturgy" understood as the practice of such mode of representation. Only through studying the results of **homogeneous** analyses is it possible to approach the great cultural questions that "inspire" this project: if one can talk of a describable and distinguishable dramaturgy in Spanish strictly speaking (initial hypothesis), or if the observed is simply the sum of differences of "local" dramaturgies; in short, how can the tension between linguistic (and cultural) unity and historic-cultural differences be resolved; and the resultant genetic or diachronic aspects: influences, evolutions, formation of the canon (in that which it is assumed to inevitably intervene), etc.

The main characteristics of this project attained by the research group responsible for it include: a **compactness** of theory and methodology, as a guarantee of rigor and congruency, with an **international** and **multidisciplinary** approach demanded by the subject matter and the decidedly intercultural perspective adopted. Among the participating researchers are representatives of seven different countries, (Spain, Cuba, Mexico, Argentina, Uruguay, Switzerland and Egypt) affiliated with other research institutes (of which they are directors.) Some of them combine research with theatrical practice. Their collective expertise encompasses several intersecting disciplines: literary theory and comparative literature, philology and theater (strictly speaking), Spanish and Latin American literature, literary and cultural criticism, to name a few. And the participation of two non-hispanic hispanicists guarantees the presence an outsider's perspective and hopefully helps avoid an excessive hispanic endogamy.

The tangible result of such a project as this in search of continuity in successive phases is, above all else, the publication of corresponding volumes (4) dedicated to contemporary Cuban, Mexican, Argentinian and Spanish theater.

2. INTRODUCCIÓN

(máximo 5 páginas)

Deben tratarse aquí: la finalidad del proyecto; los antecedentes y estado actual de los conocimientos científico-técnicos, incluyendo la bibliografía más relevante; los grupos nacionales o internacionales que trabajan en la misma materia específica del proyecto o en materias afines.

La finalidad del Proyecto es estudiar la dramaturgia que se escribe y representa actualmente, o sea, desde hace dos o tres décadas, en el ámbito de la lengua española.

Uno de los aspectos positivos de la globalización propia del mundo actual es que pone en evidencia la estrechez del modelo “nacional” (de raíz romántica, decimonónica) para el estudio de la literatura y el teatro. Por eso proponemos como “campo” de estudio el ámbito del español, desprovisto de connotación alguna del paternalismo que afecta a veces al término “hispanico” y dotado hipotéticamente de algún grado de unidad o coherencia, frente a la mera yuxtaposición de producciones nacionales que a veces designa el marbete “hispanoamericano”. Preferimos, pues, la denominación de literatura o teatro **en español**, a la vez más objetiva y más comprometida (por su apuesta porque la unidad lingüística y cultural tenga consecuencias significativas) para un campo en el que se integra la aportación (nacional) española en pie de igualdad, como una más, superando así la dicotomía entre literatura hispanoamericana y española, de larga tradición en las universidades tanto de España como de América.

En este ámbito se ha producido desde la segunda mitad del siglo XX una eclosión de la narrativa y de la lírica (sobre todo en América, pero también en España) con figuras de primera importancia y proyección universal. No ha ocurrido lo mismo con el teatro, que resulta así el gran desconocido de este campo. Para paliar este desequilibrio y porque creemos que merece mucha más atención que la muy escasa que ha recibido, el Proyecto centra su atención precisamente en el **teatro** en español.

Tampoco es lo más frecuente en los estudios literarios y teatrales la atención a la época más **actual**. Otra novedad de nuestro Proyecto es que toma como objeto el teatro de las últimas décadas. Como criterio orientativo, que se aplicará con la máxima flexibilidad, el estudio se centrará en dramaturgos nacidos, aproximadamente, en la década de los años sesenta. Y es que entre ellos se dan no pocos casos de autores que han alcanzado ya una considerable proyección internacional, como, por citar sólo algunos, Rafael Spregelburd o Javier Daulte en Argentina, Jaime Chabaud en México, Ulises Rodríguez Febles en Cuba o Juan Mayorga en España.

Pero la mayor novedad y hasta originalidad del Proyecto radica en que pretende abordar este estudio desde una inusual **unidad** en lo referente al objeto específico de estudio (la dramaturgia), a la metodología analítica (dramatológica) y a los presupuestos teóricos en los que se basa (la dramaturgia). Baste decir, de forma general, que se trata de estudiar las obras de teatro precisamente en cuanto obras de teatro. Es de este aspecto literalmente “fundamental” del que resulta pertinente plantear brevemente los antecedentes y el estado actual.

En la larga y fecundísima tradición clasicista, esto es, de la Antigüedad greco-latina hasta bien entrado el siglo XIX, y a partir sobre todo de la *Poética* de Aristóteles, el teatro o el drama se considera el género literario por excelencia, la manifestación más alta, exigente y perfecta de la “poesía”. Por ello el pensamiento literario ha sido, a lo largo de esa tradición, primordialmente una investigación de la teoría y de la práctica dramática. No sólo las poéticas clásicas, renacentistas o neoclásicas, de la de Aristóteles a la de Martínez de la Rosa (1827) en nuestra literatura, centran en el teatro su doctrina, sino que las revoluciones más o menos anticlasicistas, como la de Lope de Vega o la de los románticos alemanes o franceses, o el *Discurso* de Durán (1828) entre nosotros, se plantean sobre todo también en el ámbito del drama. Hasta el siglo XIX la polémica literaria por antonomasia es en nuestra cultura la polémica sobre el teatro.

El muy profundo cambio de valores que se produce a partir del Romanticismo, y en el que seguimos sin duda todavía inmersos, conducirá en la práctica a la pérdida de la hegemonía del teatro

como género literario, en beneficio de la lírica y de la novela. Las consecuencias teóricas de esta alteración en el canon genérico se pueden percibir con claridad en el pensamiento literario del siglo XX, en el que se asiste, sin embargo, a una recuperación de la tradición poética y retórica del clasicismo: tanto la Estilística como el *New Criticism* privilegian el poema como objeto de estudio; el Formalismo ruso contribuye de forma decisiva a la teoría de la lírica y de la narrativa, lo mismo que el Estructuralismo francés, en el que se prolonga; ninguna de estas importantísimas escuelas de pensamiento literario parece interesarse particularmente por el teatro.

Es en el amplio [y muchas veces confuso] ámbito de la Semiótica donde se producirá el resurgimiento del interés por el teatro en el pensamiento artístico y literario del siglo XX. Los pioneros de la teoría dramática contemporánea se encuentran en la Escuela de Praga (Zich, Mukarovský, Bogatyrev, Honzl, Veltruský), aunque su difusión en Europa occidental se retrasa hasta los años 60. Al final de esta década comienza el desarrollo de la moderna semiótica teatral, que adquiere un ritmo vertiginoso en las décadas siguientes.

Después de una tradición tan larga y prestigiosa, y de un cultivo tan intensivo en los últimos tiempos, la teoría del teatro debería presentar un conjunto amplio, preciso y bien articulado de instrumentos para realizar satisfactoriamente el “análisis dramático” de una obra, escrita o representada. Desgraciadamente no es así, y el estado de la cuestión dista mucho del que cabría esperar. Lo cierto es que, en la actualidad, se encuentran incomparablemente más desarrollados las teorías y los métodos de análisis de la narrativa y de la lírica que los del teatro. El propósito central de la investigación teórica del IP ha sido y es el de contribuir a paliar en lo posible ese desequilibrio. Lo es también de este Proyecto en cuanto aplicación del modelo analítico.

La complejidad del teatro como forma de arte explica la convergencia de múltiples disciplinas en su estudio. Destacaremos, siguiendo de cerca la síntesis de Schaeffer (1995), los enfoques antropológico, semiótico, lingüístico (en rigor, parte del anterior) y poético.

1) En el enfoque antropológico, una vez superado sin llegar a conclusiones seguras el planteamiento del origen ritual del teatro y la búsqueda, influenciada por el evolucionismo, del rito originario del que procederían por diferenciación todas las formas teatrales, que es el planteamiento propio de la Escuela antropológica de Cambridge de principios de siglo (Murray, 1912), se tiende a ver hoy el rito como uno más de los géneros performativos (juegos, deportes, música, fiestas, etc.) de los que el teatro forma parte. Lo que tiene el teatro en común con esas prácticas que cabe denominar también espectaculares y lo que lo diferencia de ellas es la indagación pertinente para la teoría teatral (García Barrientos, 1981).

2) El enfoque semiótico, en sentido estricto, intenta estudiar el teatro como un sistema complejo resultante de la interacción de varios sistemas de signos. El carácter plurimedial del teatro parece hacer de él un objeto particularmente atractivo para el análisis semiótico. Y de hecho se da comúnmente esta asociación entre teatro y semiótica, también en el sentido de que la cara más divulgada de la teoría teatral es seguramente la semiótica. Sin embargo, los problemas y las carencias de la semiótica teatral son quizás mayores que sus aportaciones. Entre las carencias cabe señalar, por ejemplo, el desinterés por la música y su interacción con la palabra, común a la teoría dramática en general, con pocas excepciones como la de Zich (1931); asunto, por cierto, privilegiado en el “nuevo paradigma” de la Literatura Comparada. Entre los problemas, no es el menor la necesidad de segmentar en unidades mínimas y determinar las reglas de combinación a que obliga la consideración como códigos de los diversos sistemas de signos, gestual, de decorado, vestuario, etc., lo que no se logra excepto cuando existe una codificación explícita, como los gestos en el teatro Nô japonés. Por lo menos habrá que reconocerle a este enfoque la virtud de poner de manifiesto que el teatro no es reductible a la literatura.

3) El enfoque lingüístico resulta imprescindible por el papel hegemónico que de hecho desempeña el lenguaje en el teatro, por lo menos en nuestra tradición occidental. Su primer problema es la determinación de la estructura textual del drama, con su articulación en dos sub-textos diferenciados: acotación y diálogo. Las acotaciones son exclusivas del texto escrito, pura escritura muda o indecible, discurso radicalmente impersonal, enunciación sin sujeto. En cuanto al diálogo, escritura en el texto pero dicción efectiva en la escenificación, y única realización literaria de genuino “estilo directo libre”, que es el de las conversaciones reales, lo decisivo es lo que se ha denominado su “doble enunciación”. Y por eso no parece que pueda aportar mucho a la teoría dramática su estudio de tipo pragmático, según la teoría de los

actos de lenguaje o del análisis conversacional: porque debe limitarse a la dimensión interna, ficticia, entre los personajes. Esa misma limitación, pero expresamente reconocida, presenta la reflexión de Ingarden (1958) sobre las funciones del lenguaje en el teatro. Contamos ahora con una tipología de funciones "teatrales" [es decir, en la dimensión externa que va de la escena al público] del diálogo y también de sus formas (García Barrientos, 2001: 56-67), privativas como el aparte, o características como el soliloquio, el coloquio (con modalidades propias: antilogía, esticomitia), el monólogo o la apelación al público; asunto pertinente donde los haya, que, aun habiendo sido objeto de atención por autores como Larthomas (1972), sigue abierto a la investigación lingüística. La hipótesis de segmentación del texto teatral basada en unidades deícticas, que remiten a actantes y son indicio del carácter performativo del lenguaje dramático, propuesta por Alessandro Serpieri (1977) y practicada por él mismo y otros (VV.AA., 1978), no define al final algo específico del teatro, sino del diálogo a secas, dramático o no.

4) La orientación **poética**, en el sentido aristotélico, se centra en el análisis de la estructura mimética o representativa, que es común al texto y a la representación. Puede abordarse desde una teoría bien temática, en el sentido de Propp (1928), bien modal, a la que cabe denominar con propiedad *dramatología*. La primera conduce, después de pasar por Souriau (1950), al modelo actancial de Greimas (1966 y 1970), tan presuntamente universal que se aplica indistintamente a una obra narrativa o teatral o cinematográfica, etc; lo mismo que el modelo de análisis de la intriga como un conjunto de movimientos actanciales ("*moves*") propuesto por Pavel (1976 y 1985); por lo que esta clase de estudio debería pasar al grupo de los excluidos al principio por inespecíficos. Lo contrario ocurre con la **dramatología**, definida como teoría del modo de representación teatral, es decir, que estudia la estructura mimética determinada por el modo de imitación, y se sitúa por tanto en el plano en que el drama se opone a la narración y en el que es posible aprovechar, pero críticamente, más pendientes de las diferencias que de las similitudes entre los dos modos de imitación aristotélicos, el riquísimo arsenal conceptual de la narratología; claro está que de una narratología de carácter no temático sino modal, como lo es expresa y modélicamente la de Gérard Genette (1972 y 1983).

Éste es precisamente el enfoque compartido por el GI, al que ha dedicado y dedica su actividad teórica el IP (García Barrientos, 1991, 2001, 2004) tras la meta de elaborar una completa teoría del modo dramático de representar mundos imaginarios o ficticios. Resulta central en él la concepción del *drama* como el contenido ficticio configurado por el modo de representarlo, es decir, como la relación que contraen las otras dos categorías que completan el "modelo dramatológico": la *fábula*, en el sentido de los formalistas rusos, no de Aristóteles, o sea, la historia o el argumento, el mundo ficticio considerado independientemente de su disposición discursiva, del modo de representarlo, y la *escenificación* o puesta en escena, que engloba el conjunto de los elementos reales representantes. El drama es así la fábula escenificada, el argumento dispuesto para el teatro, la estructura artística que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa. La *dramatología* es, sin más, la teoría del drama, tal como acaba de definirse. Y la **dramaturgia**, término tan de moda que ha llegado a significarlo todo y por tanto a no significar nada, puede definirse con precisión como la práctica del drama, esto es, del modo dramático o teatral de representar argumentos; definición capaz de dar cuenta de la tarea del dramaturgo real en la doble acepción de "*Dramatiker*" (escritor de obras) y "*Dramaturg*" (adaptador, consejero, analista, etc. que trabaja para el montaje). Consideramos esta orientación de la teoría dramática, que es capaz de integrar a las anteriores, no sólo la más novedosa, sino sobre todo la más fecunda.

Sigue una brevísima bibliografía esencial, con las referencias de este apartado y otros de la Memoria:

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

BOBES NAVES, María del Carmen (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 2ª ed. corregida, 1997.

BOBES NAVES, María del Carmen, comp. (1997) *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.

DE MARINIS, Marco (1982) *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani.

DURÁN (1828) *Discurso sobre la influencia que ha tenido la crítica moderna en el teatro antiguo español*, ed. D. Shaw, Exeter, University of Exeter, 1973.

FISCHER-LICHTE, Erika (1983) *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega Villarrubia, Madrid, Arco Libros, 1999.

- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (1981) "Escritural/Actuación: Para una teoría del teatro", *Segismundo*, 33-34, pp. 9-50 (Ahora también en M. C. Bobes Naves, comp., 1997, pp. 253-294, y en J.-L. García-Barrientos, 2004, pp. 19-49).
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (1991) *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2003².
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2004) *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos (Trad. árabe Khaled Salem, El Cairo, Ministerio de Cultura, 2006).
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, dir. (2007) *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos.
- GENETTE, Gérard (1972) "Discours du récit: Essai de méthode", en *Figures III*, París, Seuil, pp. 65-282 (Trad. esp. Carlos Manzano: Barcelona, Lumen, 1989).
- GENETTE, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil (Trad. esp. Marisa Rodríguez Tapia: Madrid, Cátedra, 1998).
- GOUHIER, Henri (1943) *La esencia del teatro*, trad. M. V. Cortés, Madrid, Artola, 1954.
- GREIMAS, Julien-Algirdas (1966) *Semántica estructural*, trad. Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971.
- GREIMAS, Julien-Algirdas (1970) *En torno al sentido*, Madrid, trad. Salvador García Bardón y Federico Prados, Sierra, Fragua, 1973.
- INGARDEN, Roman (1958) "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538 (Trad. esp. C. Bobes, en M. C. Bobes Naves, comp., 1997, pp. 155-165).
- KOWZAN, Tadeusz (1975) *Literatura y espectáculo*, trad. Manuel García Martínez, Madrid, Taurus, 1992
- LARTHOMAS, Pierre (1972) *Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés*, París, Colin.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1827) *Poética española*, París, Imprenta de Julio Didot, 1834.
- MURRAY, Gilbert (1912) *Five Stages of Greek Religion. Studies based on a Course of Lectures delivered in April 1912 at Columbia University*, Oxford, Oxford University Press, 1925² (Trad. esp. Santiago Ferrari y Víctor D. Bouilly: *La religión griega*, Buenos Aires, Nova, 1956).
- ORTEGA Y GASSET, José (1958) *Idea del teatro. Una abreviatura*, Madrid, Revista de Occidente, 1966².
- PAVEL, Thomas G. (1976) *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, París y Montreal, Klincksieck.
- PAVEL, Thomas G. (1985) *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PAVIS, Patrice (1980) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1984 (ed. rev. y ampl., 1998).
- PROCHÁZKA, Miroslav (1984) "On the Nature of Dramatic Text", en H Schmid y A. Van Kesteren, eds., *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 102-126 (Trad. esp. E. Álvarez López en M.C. Bobes Naves, comp., 1997, pp. 57-81).
- PROPP, Vladimir (1928) *Morfología del cuento*, trad. María Lordes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1971.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995) "Énonciation théâtrale", en O. Ducrot y J.-M.Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil), s.v., pp. 612-621 (Ed. esp. dirigida por Marta Tordesillas: Madrid, Arrecife, 1998).
- SERPIERI, Alessandro (1977) "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti Critici*, 32-33, pp. 90-137.
- SOURIAU, Étienne (1950) *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion.
- SPANG, Kurt (1991) *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa.
- SZONDI, Peter (1956) *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, trad. Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994.
- UBERSFELD, Anne (1977) *Semiótica teatral [Lire le théâtre 1]*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- UBERSFELD, Anne (1981) *La escuela del espectador. Leer el teatro 2*, trad. Silvia Ramos, Madrid, ADE, 1997.
- UBERSFELD, Anne (1996) *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París, Belin (Trad. esp. Armida María Córdoba: Buenos Aires, Galerna, 2004) .
- VELTRUSKÝ, Jirí (1942) *El drama como literatura*, trad. Milena Grass, Buenos Aires, Galerna/IITCTL, 1990.
- VILLEGAS, Juan (1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.
- VV. AA. (1978) *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere.
- ZICH, Otakar (1931) *Estetika dramatického umění [Estética del arte dramático]*, Praga, Melantrich.

Siendo el enfoque señalado el que singulariza nuestro Proyecto, no conocemos otros grupos de investigación nacionales o internacionales que trabajen en la misma materia específica; tampoco que lo hagan sistemáticamente en su vertiente teórica.

Desde otros presupuestos, sobre todo de historia literaria, existen, claro está, aportaciones de ámbito nacional, que serán muy útiles como punto de partida: tanto de grupos, como el GETEA que encabeza Osvaldo Pellettieri en la UBA (Argentina), como de investigadores (M. Aznar Soler, J. Huerta Calvo, E. Pérez-Rasilla, M. J. Ragué-Arias, G. Torres Nebrera, V. García Ruiz, etc. en España); o la tarea, con implicaciones teóricas, de Armando Partida Taizán (UNAM) en México, o la más abierta al ámbito “latinoamericano” de Jorge Dubatti y el grupo que dirige en la UBA (Argentina). Igualmente útil será el *Archivo Virtual de las Artes Escénicas* del grupo dirigido por J. A. Sánchez en la Universidad de Castilla-La Mancha (artescenicass.uclm.es), como muestra también de la mucha información que habrá que recabar en la web, dado el carácter, tan “actual”, de nuestro objeto de estudio; por ejemplo, entre otras, en la página del CELCIT (celcit.org.ar), etc.

También por este concepto el Proyecto parece, pues, de una novedad radical.

3. OBJETIVOS DEL PROYECTO

(máximo 2 páginas)

3.1. Describir brevemente las razones por las cuales se considera pertinente plantear esta investigación y, en su caso, la **hipótesis de partida** en la que se sustentan los objetivos del proyecto (máximo 20 líneas)

Las principales razones por las que creemos pertinente plantear este Proyecto son: 1) que propone un campo de estudio novedoso, el de la literatura «en español», que integra en pie de igualdad la de España y las de América; 2) que atiende en ese campo al género menos conocido y estudiado, el teatro; 3) que se ocupa de la época menos frecuentada quizás por la investigación académica, la más actual (2/3 últimas décadas), susceptible de ser tratada con rigor no inferior al aplicado a épocas pretéritas; 4) que consideramos tan novedoso como imprescindible el objeto de estudio “específico” del Proyecto: la «dramaturgia», o sea, la cualidad genuinamente teatral de las obras; 5) que pone a prueba una teoría dramática y un método de análisis sobre los que cabe esperar resultados de aplicación general, más allá de este “campo”; 6) que la metodología del análisis dramático, que resultará presumiblemente enriquecida, se encuentra hoy, sin comparación, menos desarrollada y afinada que las del análisis narrativo y poético; etcétera.

La hipótesis de partida, que apunta a los estudios culturales, postula una dramaturgia actual en español, diferenciada de otras y descriptible; que no sea el resultado de la mera suma de diferentes dramaturgias nacionales o locales con el único denominador común de la lengua en que se expresan. Implica, pues, resolver el conflicto entre unidad lingüística, pero también cultural (con el Barroco en el origen común, movimientos centripetos como el Modernismo, etc.), y notables diferencias histórico-culturales (sustratos indígenas, influjos de otras lenguas/culturas, etc.) Pero la validez y utilidad de los resultados del Proyecto no depende de que se verifique o no la hipótesis de partida. Sería similar la aportación a la crítica e incluso a la historia literaria y cultural: evoluciones, influencias, formación del canon, en la que asumimos, por inevitable, intervenir, etc.

3.2. Indicar los **antecedentes y resultados previos**, del equipo solicitante o de otros, que avalan la validez de la hipótesis de partida

El antecedente inmediato de la investigación proyectada, además de los que se refieren a la teoría de base y el método de análisis que se exponen en el apartado 2, es el trabajo llevado a cabo por nueve investigadores (tres de los cuales miembros del presente GI), bajo la dirección del Dr. García Barrientos, entre 2004 y 2006 y cuyos resultados recoge el volumen *Análisis de la Dramaturgia: Nueve obras y un método* (Madrid, Fundamentos, 2007, 348 págs.), que prueba la utilidad del modelo teórico para analizar la “dramaturgia” de las obras consideradas. La diferencia estriba en que en este precedente se trataba de aplicar el análisis a obras de diferentes ámbitos lingüísticos y culturales y distintas épocas, que representarían más la diversidad que la unidad dramática, pues se trataba de probar la validez “general” del modelo analítico. Las obras elegidas (entre las cuales una ópera y un espectáculo) fueron estas nueve: *Muerte de un viajante*, *Equus*, *Luces de bohemia*, *Rosencranz y Gildenstern han muerto*, *Le Polygraphe* (R. Lepage), *La coronación de Popea*, *El príncipe constante*, *Ubú rey* y *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*. El Proyecto, en cambio, propone aplicar la misma unidad de método que ya presentaba el precedente a un objeto de análisis mucho más unitario e hipotéticamente homogéneo: la dramaturgia actual en español (o, en el peor de los casos, cubana, mexicana, argentina y española, respectivamente.)

3.3. Enumerar brevemente, pero con claridad, precisión y de manera realista (es decir, acorde con la duración prevista del proyecto) los **objetivos concretos** que se persiguen. La novedad y relevancia de los objetivos (así como la precisión en la definición de los mismos) se mencionan explícitamente en los criterios de evaluación de las solicitudes

1. Elaborar un repertorio de los dramaturgos actuales (nacidos en torno a los años 60) más representativos de Cuba, México, Argentina y España (entre 5 y 10 por país) a partir del estudio de los teatros respectivos.

2. Seleccionar, a partir del estudio de la producción de cada uno, la(s) obra(s) más característica(s) de su "dramaturgia".

3. Analizar detallada y rigurosamente cada una de las obras seleccionadas (entre 30 y 50) según un mismo método, el "dramatológico", que atiende por igual a los textos y a las puestas en escena y permite caracterizar la "dramaturgia" de cada una.

4. Poner a prueba, en su confrontación con las obras, el método analítico y las bases teóricas en que se sustenta, que resultarán así perfilados, corregidos o confirmados, es decir, enriquecidos y afinados en su dimensión general.

5. Comparar los resultados obtenidos en 3 en busca de coincidencias (que avalarían la hipótesis inicial) y diferencias (cuyas raíces históricas y culturales habrá que indagar) que permitan formular algunas conclusiones (provisionales en esta primera fase) sobre una hipotética dramaturgia actual en español.

6. Dar la difusión mayor y de más alta calidad a los resultados, tanto centrales como marginales, que se obtengan de la investigación mediante su publicación en revistas especializadas, en libros (4 previstos) y en la web.

(Nota: Cada uno de los tres primeros objetivos debería ampliarse en fases sucesivas del Proyecto: al teatro de otros países (Colombia, Chile, Puerto Rico, EE UU...), a más dramaturgos por país y a más obras por dramaturgo.)

3.4. En el caso de Proyectos Coordinados, el coordinador deberá indicar (máximo **dos** páginas):

- los objetivos globales del proyecto coordinado, la necesidad de dicha coordinación y el valor añadido que se espera alcanzar con la misma;
- los objetivos específicos de cada subproyecto;
- la interacción entre los distintos objetivos, actividades y subproyectos;
- los mecanismos de coordinación previstos para la eficaz ejecución del proyecto.

NO PROCEDE

4. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

(en el caso de proyectos coordinados deberá abarcar a todos los subproyectos)

Se deben **detallar y justificar con precisión la metodología y el plan de trabajo** que se proponen y debe exponerse la planificación temporal de las actividades, incluyendo cronograma (se adjunta un posible modelo).

- El plan de trabajo debe desglosarse en actividades o tareas, fijando los hitos que se prevé alcanzar en cada una de ellas. En los proyectos que empleen el Hespérides o se desarrollen en la zona antártica, deberán también incluir el plan de campaña en su correspondiente impreso normalizado.
- En cada una de las tareas, deben indicarse el centro ejecutor y las personas (ver apartados 2.1, 2.2 y 2.3 del formulario de solicitud) involucradas en la misma. Si en el proyecto participan investigadores de otras entidades no relacionados en el apartado 2.3 del formulario de solicitud, deberán exponerse los méritos científicos que avalan su participación en el proyecto.
- Si solicita ayuda para personal contratado, justifique claramente su necesidad y las tareas que vaya a desarrollar. Recuerde que sólo podrá solicitar costes de personal en régimen de contratación, **no se podrán asignar becarios con cargo al capítulo de personal** del proyecto.

La adecuación de la metodología, diseño de la investigación y plan de trabajo en relación con los objetivos del proyecto se mencionan explícitamente en los criterios de evaluación de las solicitudes.

Las implicaciones teóricas, de hondo calado y expresamente reconocidas en los "Objetivos" (3.3), singularizan este Proyecto más allá de las aportaciones a la crítica y a la historia literaria y teatral que cabe esperar de él. En cuanto a la base teórico-metodológica, además de remitir a la bibliografía del IP que nos servirá de punto de partida, cabe resaltar algunos aspectos generales:

1º) Que se parte de la definición del "drama" como categoría común a la obra escrita y a la representación, o mejor a las posibles representaciones, según el siguiente modelo fundamental: Fábula / Drama / Escenificación (considerando también como tal la implícita o virtual "inscrita" en el texto); lo que hace aplicable por igual, con ligeros matices diferenciales, el método analítico a la lectura literaria y al espectáculo teatral.

2º) Que se toma como punto de referencia, además de las aportaciones de teoría dramática, la metodología de análisis narrativo, las categorías estudiadas por la "narratología", que se encuentra mucho más desarrollada que una paralela "dramatología" a cuyo sólido establecimiento pretende también contribuir el Proyecto. Lo que interesa resaltar es que el trasvase de categorías de uno a otro *modo* de representación (en sentido aristotélico) no debe hacerse [aunque lo hagan muchos] de forma casi automática, sino, al contrario, con la máxima cautela y repensándolas siempre para el nuevo ámbito de aplicación, lo que implica adoptarlas, adaptarlas o rechazarlas en muchas ocasiones.

3º) Que quizás lo más insólito de nuestro enfoque metodológico sea la pretensión de conseguir una "comprensión sistemática" y una "descripción homogénea" de los fenómenos estudiados, cuando lo que no escasea, en cambio, son las aportaciones que yuxtaponen categorías heterogéneas y abominan de lo sistemático.

Es más fácil distinguir las diferentes fases de la investigación, lo que en gran parte ya hicimos en los "Objetivos" del Proyecto (3.3), que separar y disponer linealmente en el tiempo cada una de ellas. Ninguna originalidad cabe esperar a este respecto, ni siquiera en lo que se refiere a reiterar el carácter más circular, de ida y vuelta, que en progresión lineal del recorrido por las siguientes tareas:

1) establecimiento y exploración de la bibliografía, primaria y secundaria, atinente al tema y lectura crítica de la que resulte pertinente;

2) determinación del *corpus* de dramaturgos y de obras particularmente representativo y adecuado para someter a análisis;

3) análisis de la dramaturgia del *corpus* elaborado en 2, de acuerdo con el modelo que resumimos a continuación;

4) conclusiones de 3 sobre el método de análisis y la teoría que lo sustenta;

- 5) conclusiones de 3 sobre cada una de las cuatro dramaturgias "parciales": cubana, mexicana, argentina, española;
- 6) conclusiones (provisionales) de 3 y 5 sobre la hipótesis de una dramaturgia actual en español;
- 7) difusión de resultados,

El carácter central de la fase 3 justifica un resumen sumarisimo del modelo analítico:

1. Escritura, dicción y ficción
 - 1.1. Paratexto
 - 1.2. Texto
 - 1.2.1. Acotación
 - 1.2.1.1. Referencia
 - 1.2.1.2. Función
 - 1.2.2. Diálogo
 - 1.2.2.1. Estilo, "decoro", verso
 - 1.2.2.2. Funciones "teatrales" del diálogo
 - 1.2.2.3. Formas de diálogo teatral
 - 1.3. Ficción
 - 1.3.1. Acción
 - 1.3.1.1. Estructura
 - 1.3.1.2. Jerarquía
 - 1.3.1.3. Grados de (re)presentación
 - 1.3.2. Estructuras
 - 1.3.2.1. Secuencias dramáticas
 - 1.3.2.2. Formas de construcción dramáticas
 - 1.3.2.3. Tipos de drama
2. Tiempo
 - 2.1. Planos del tiempo teatral
 - 2.2. Grados de (re)representación
 - 2.2. Estructura temporal del drama
 - 2.2.1. Escena temporal
 - 2.2.2. Nexos temporales
 - 2.3. Orden
 - 2.4. Frecuencia
 - 2.5. Duración
 - 2.5.1. Extensión
 - 2.5.2. Velocidad
 - 2.5.3. Ritmo
 - 2.6. Distancia temporal
 - 2.7. Perspectiva temporal
 - 2.8. Tiempo y significado
3. Espacio
 - 3.1. Espacio de la comunicación teatral
 - 3.1.1. Sala
 - 3.1.2. Escena
 - 3.2. Planos espaciales
 - 3.3. Estructura espacial del drama
 - 3.3.1. Espacio único
 - 3.3.2. Espacios múltiples (sucesivos / simultáneos)
 - 3.4. Signos del espacio

- 3.5. Grados de (re)presentación
- 3.6. Distancia espacial
- 3.7. Perspectiva espacial
- 3.8. Espacio y significado

4. Personaje

- 4.1. Planos del personaje teatral
- 4.2. Estructura temporal del drama
 - 4.2.1. Reparto
 - 4.2.2. Configuración
- 4.3. Grados de (re)presentación
- 4.4. Caracterización
 - 4.4.1. Grado
 - 4.4.2. Cambios
 - 4.4.3. Técnicas
- 4.5. Funciones
 - 4.5.1. Pragmáticas
 - 4.5.2. Sintácticas
- 4.6. Personaje y acción
- 4.7. Personaje y jerarquía
- 4.8. Distancia personal
- 4.9. Perspectiva personal
- 4.10. Personaje y significado

5. Recepción

- 5.1. Distancia dramática
 - 5.1.1. Temática
 - 5.1.2. Interpretativa
 - 5.1.3. Comunicativa
- 5.2. Perspectiva dramática
 - 5.2.1. Tipología
 - 5.2.2. Ateraciones
 - 5.2.3. Aspectos
 - 5.2.3.1. Sensorial
 - 5.2.3.2. Cognitiva
 - 5.2.3.3. Afectiva
 - 5.2.3.4. Ideológica
- 5.3. Niveles dramáticos
 - 5.3.1. Extradramático
 - 5.3.2. Intradramático
 - 5.3.3. Metadramático
 - 5.3.3.1. Procedimientos metadieéticos
 - 5.3.3.2. Relación del nivel secundario con el primario
 - 5.3.3.3. Función del nivel primario (marco) respectoa al secundario
 - 5.3.3.4. Recursos basados en los niveles

El plan de trabajo previsto dispone la realización de todas y cada una de las actividades anteriores en relación con cada uno de los cuatro capítulos en que se divide el conjunto de la investigación. Son estos capítulos (cubano, mexicano, argentino y español) los que se disponen en secuencia temporal, tal como se recoge en el cronograma (4.1) que cierra este apartado. Hemos considerado suficiente la duración de nueve meses para cada uno, teniendo en cuenta que optamos por involucrar a todos los miembros del GI en cada uno de los capítulos, aunque en distintos grados de

implicación en cada caso. De todos ellos será director y responsable último el IP, J. L. García Barrientos, y centro ejecutor el organismo solicitante, el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Cada capítulo americano contará con la colaboración de un coordinador y un centro ejecutor locales: U. Rodríguez Febles y el Centro de Documentación e Investigaciones de las Artes Escénicas Israel Moliner Rendón (CEDIAE) de Matanzas (Cuba), del que es director; R. Obregón y el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) de México, dirigido por él; y L. E. Abraham y la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza (Argentina).

4.1 MODELO DE CRONOGRAMA (ORIENTATIVO)

En este cronograma debe figurar la totalidad del personal investigador incluido en el formulario de solicitud y, en su caso, el personal contratado que se solicite con cargo al proyecto. Debe subrayarse el nombre de la persona responsable, en cada tarea.

Actividades/Tareas	Centro Ejecutor	Persona responsable y otras involucradas	Primer año (*)	Segundo año (*)	Tercer año (*)
Investigación y análisis de la dramaturgia cubana actual	CSIC (CDIAE, Matanzas, Cuba)	García Barrientos (dir.) Rodríguez Febles (coord.) GI	x x x x x x x x x		
Investigación y análisis de la dramaturgia mexicana actual	CSIC (CITRU, México)	García Barrientos (dir.) Obregón (coord.) GI	x x x	x x x x x x	
Investigación y análisis de la dramaturgia argentina actual	CSIC (UNCuyo, Mendoza, Argentina)	García Barrientos (dir.) Abraham (coord.) GI		x x x x x x	x x x
Investigación y análisis de la dramaturgia española actual	CSIC	García Barrientos (dir.) GI			x x x x x x x x x x

(*) Colocar una X en el número de casillas (meses) que corresponda

5. BENEFICIOS DEL PROYECTO, DIFUSIÓN Y EXPLOTACIÓN, EN SU CASO, DE LOS RESULTADOS (máximo 1 página)

Deben destacarse, entre otros, los siguientes aspectos:

- Contribuciones científico-técnicas esperables del proyecto, beneficios esperables para el avance del conocimiento y de la tecnología y, en su caso, resultados esperables con posibilidad de transferencia ya sea a corto, medio o largo plazo.
 - Plan de difusión y, en su caso, de explotación, de los resultados del proyecto, que se valorará en el proceso de evaluación de la propuesta y en el de seguimiento del proyecto.
-

Parecen obvios los beneficios que se seguirán de las contribuciones científicas esperables del Proyecto en el ámbito de la crítica y la historia literaria y teatral de Cuba, México, Argentina y España. Cabría destacar, en este aspecto, que las del Proyecto serán en muchos casos las primeras consideraciones sistemáticas y “disciplinares” sobre los autores o las obras estudiados, el ingreso de muchos de ellos en la atención académica o universitaria.

Por el mismo motivo, el tratar de la época “actual”, asumimos (porque será inevitable) intervenir en la formación del canon de la dramaturgia de las últimas décadas en español.

Más en general, creemos relevante la contribución al estudio de un “campo” novedoso y cargado de futuro, el de la literatura, el teatro y en definitiva la cultura actuales que se expresan “en español”.

Menos obvios resultan otros beneficios menos inmediatos, pero no menos importantes. El análisis o comentario de textos es el núcleo de los estudios literarios. Se trata de una operación compleja en la que intervienen los conocimientos, ideas, aptitudes e intenciones del comentarista, pero en la que es fundamental y susceptible de aprendizaje “directo” el conocimiento de los componentes técnicos, propiamente literarios del texto. La metodología del análisis literario es, pues, la clave del estudio de la literatura. Y el estado actual de dicha metodología presenta un desarrollo llamativamente inferior en uno de los tres grandes géneros tradicionales, el dramático. Contamos con menos y menos precisos y contrastados instrumentos analíticos para estudiar el drama (escrito o representado) que la novela o la poesía lírica. El Proyecto contribuirá a paliar este desequilibrio.

Las consecuencias es seguro que se dejarán sentir, además de en la investigación especializada, en todos los niveles de la enseñanza de la Literatura, del Arte Dramático y de las Humanidades en general.

Importa destacar también un beneficio aún más general, genuinamente formativo, más allá de lo especulativo y de lo académico. La finalidad última del análisis literario debe ser la de enseñar a “consumir” mejor la literatura, a sacar de ella el máximo provecho y el placer más alto. Pero, si tenemos en cuenta que nuestro enfoque pretende servir por igual a la lectura y a la representación de las obras, a la muy importante de *formación del lector* se suma la más novedosa, desatendida y urgente finalidad de *formar espectadores* conscientes, lúcidos, advertidos y críticos del bagaje cultural que se manifiesta en las distintas formas de espectáculo (cine, televisión u otros géneros audiovisuales), entre las que el teatro sigue ocupando un lugar central. El análisis dramático y cuanto lo impulse y clarifique parece un medio particularmente eficaz para este tipo de formación, capaz de contrarrestar las tendencias (que pueden resultar devastadoras) al sobre-consumo pasivo, no selectivo, frecuentemente embrutecedor, de productos espectaculares.

El GI tiene acreditada experiencia en la publicación de resultados de investigaciones anteriores, tanto en solventes revistas científicas como en editoriales de prestigio (pueden verse los correspondientes CVs). Es propósito del Grupo conjugar las dos vías de difusión, la divulgación de resultados parciales o marginales en algunas de las principales revistas de temática teatral o literaria (*Revista de Literatura, Teatro, Gestos, Acotaciones, Estreno, Teatro XXI, Primer Acto, PasoDeGato, etc.*), de una parte, y la publicación en libro de, al menos, cuatro volúmenes que aborden el análisis de la dramaturgia actual en lengua española: de Cuba, México, Argentina y España, respectivamente.

Pero lo más novedoso del plan de difusión será seguramente la creación y mantenimiento de una página web que permita difundir de manera inmediata información sobre el Proyecto así como los resultados del mismo

que se estimen convenientes y que sirva también como virtual lugar de encuentro, para la comunicación y el debate, de los miembros del GI, de siete nacionalidades distintas y repartidos en tres continentes, América, África y Europa.

6. HISTORIAL DEL EQUIPO SOLICITANTE EN EL TEMA PROPUESTO

(en caso de ser un Proyecto Coordinado, los apartados 6. y 6.1. deberán rellenarse por cada uno de los equipos participantes)

(máximo 2 páginas)

Indicar las actividades previas del equipo y los logros alcanzados en el tema propuesto:

- Si el proyecto es continuación de otro previamente financiado, deben indicarse con claridad los objetivos ya logrados y los resultados alcanzados.
- Si el proyecto aborda un nuevo tema, deben indicarse los antecedentes y contribuciones previas relacionadas del equipo con el fin de justificar su capacidad para llevar a cabo el nuevo proyecto.

Este apartado, junto con el 3, tiene como finalidad determinar la adecuación y capacidad del equipo en el tema y, en consecuencia, la viabilidad de la actividad propuesta.

El núcleo de los antecedentes y contribuciones previas se encuentra, por el papel determinante que desempeña en el Proyecto la teoría y el método de análisis en que se basa, en la obra toda del IP (véase su CV), aunque se pueda resumir en los libros *Drama y tiempo* (G^a Barrientos, 1991), *Cómo se comenta una obra de teatro* (GB, 2001) y *Teatro y ficción* (GB, 2004), citados en la bibliografía de 2. El precedente inmediato es el trabajo cuyos resultados recoge el libro *Análisis de la Dramaturgia* (GB, dir., 2007), en el que el Dr. García Barrientos analiza *Luces de bohemia* (véase 3.2). Por otro lado, el teatro hispánico de los siglos XX y XXI es, con la teoría dramática, su línea de investigación principal. Ha escrito sobre autores españoles como Valle-Inclán, Buero Vallejo, Antonio Gala, Juan Mayorga, Ana Diosdado, Carmen Resino, etc.; mexicanos como Jaime Chabaud, Hugo Abraham With, Ximena Escalante, Gisel Amezcua, etc., o argentinos como Javier Daulte; sobre la “narraturgia” en México, sobre el teatro posdramático, etc.

Lo que hace del GI el equipo más idóneo y capaz para llevar a cabo el Proyecto que propone es la insólita cohesión que resulta del profundo conocimiento de las mismas bases teóricas y metodológicas que comparten sus miembros, en gran medida debido a la estrecha relación profesional y personal que mantienen todos y cada uno con el IP.

Los cinco miembros “juniors” del GI, doctorandos y titulares todos de becas predoctorales, tienen al IP como director de las tesis (muy relacionadas todas con el tema del Proyecto) y de las becas respectivas:

-L. Crespillo López, becaria I3P, CSIC. Tema: “La Novela Teatral como género paraliterario: Estudio y edición anotada de los textos de Muñoz Seca y sus colaboradores dentro de la colección”. Es también dramaturga, autora de obras premiadas y Licenciada en dramaturgia por la RESAD

-M. Carrera Garrido, becario FPU, CSIC. Tema: “Estudio crítico del teatro de Juan Benet”. Ha reseñado *Análisis de la Dramaturgia* y *Cómo se comenta una obra de teatro* para *PasoDeGato* (México). Es crítico de la *Revista de Libros*.

-F. López Terra (Uruguay), becario del Programa “Junta de Ampliación de Estudios” (JAE), CSIC. Tema: “Una revisión de las vanguardias europeas: Transvanguardia y tradición en el siglo XX”. Es también traductor jurado e intérprete; autor de un proyecto de “Enseñanza de teatro, literatura y cultura luso-brasileña”.

-L. E. Abraham, becario del CONICET (Argentina), Profesor de la Universidad Nacional de Cuyo. Tema: “La dramaturgia de Rafael Spregelburd en el marco de las instituciones teatrales argentinas: Mimesis, ficción y modelos de mundo”. Cuenta ya con una considerable bibliografía de marcado acento teórico sobre teatro contemporáneo en general y argentino en particular. Participó en *Análisis de la Dramaturgia* con un análisis sobre *Ubú rey* y reseñó *Teatro y ficción* en *Teatro XXI* (Argentina). Será el especialista del GI en teatro argentino actual.

-Ch. Herzog, becario de la “Fondation du 450e anniversaire de l’ Université de Lausanne” y de la “Société Vaudoise” (Suiza), Profesor de la Université de Lausanne. Tema: “Metateatro, tragedia y mito en el teatro español del siglo XX y principios del XXI”. Ha reseñado *Análisis de la dramaturgia* para *Signa*. Es también compositor musical.

No menor es la relación con el IP de sus cinco colegas miembros del GI:

-El Dr. L. Albuquerque García lleva más de veinte años de investigación compartida con el IP, en los mismos grupos y proyectos de investigación en el CSIC. Su aportación al GI se refiere sobre todo a los fundamentos teóricos: retórica, en la que es especialista, y con la que está muy relacionado nuestro Proyecto, que bien puede considerarse un caso particular de retórica de la ficción (*El arte de hablar en público*, Visor, 1995); bibliografía de la teoría literaria (*Mil libros de teoría de la literatura*, CSIC, 1991), semiótica hispánica (“La semiótica literaria en el ámbito hispánico”, *LEA*, 1986) y teoría del otro “modo” de representación, en particular del relato de viajes (“Los libros de viajes como género literario”, en *Diez estudios sobre literatura de viajes*, CSIC, 2006).

-La Dra. Fernández Valbuena comparte ya casi una década de investigación con el IP, primero en el Seminario de Estudios Teatrales (SET) y ahora en el Instituto del Teatro de Madrid, de la Universidad Complutense. Aúna dedicación a la filología y a las artes escénicas. Cuenta con una amplia experiencia docente e investigadora (Universidades Complutense, de Salamanca, Rey Juan Carlos; Escuela Superior de Canto y RESAD). Reseñó en su día *Cómo se comenta una obra de teatro* en *Acotaciones* y formó parte del grupo que la aplicó en *Análisis de la Dramaturgia*, con un análisis de la ópera de Monteverdi *La coronación de Popea*. Italianista y especialista en teatro musical, es autora del primer libro en España sobre *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo* (Fundamentos, 2004) y sobre *La Comedia del Arte. Antología de guiones, cartas y prólogos* (Fundamentos, 2006) y presta especial atención a la escena contemporánea.

-El Dr. K. Salem, Catedrático de Literatura Comparada y Jefe del departamento de Lengua Española del Instituto de Idiomas e Interpretación de la Academia de Artes de El Cairo (Egipto), es el traductor al árabe de *Teatro y ficción* y prepara en la actualidad la traducción de *Cómo se comenta...* Ha traducido otros libros españoles de teoría teatral, de M. C. Bobes, J. A. Sánchez, A. Abuín, etc., y un buen número de obras de teatro contemporáneo, como *El adefesio* de R. Alberti (2003), *La cabeza del diablo*, de J. Campos (2006), *Tres obras de teatro español contemporáneo* (2007), además de obras literarias como *El Lazarillo de Tormes* (1979). Ha escrito también sobre autores americanos como Carlos Fuentes o García Márquez y conoce bien el teatro en español como responsable del mismo en el “Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo”, que se celebra cada año.

-R. Obregón, director del más importante centro nacional de investigación teatral de México, el CITRU, mantiene una relación intensa y constante con el IP, que ha realizado varias estancias de investigación en el centro que dirige; fue presentador del libro *Análisis de la Dramaturgia* en el teatro El Galeón de México D.F. (agosto, 2007) y ha utilizado y difundido en su amplia tarea de docencia teatral en México el método de referencia formulado en *Cómo se comenta...* Aportará al GI un conocimiento exhaustivo del teatro mexicano actual, en su doble faceta de investigador (fue también director de la revista *Repertorio*) y de hombre de teatro, como prestigioso director de escena; pero que no se reduce al ámbito nacional, sino que, al contrario, se une a una visión muy completa y perspicaz de la escena internacional, fruto de un fino cosmopolitismo. Buena muestra de ello son, respectivamente, sus libros *A escena* (2006) y *Utopías aplazadas* (2003), reseñados ambos por García Barrientos en *Revista de Literatura*.

-U. Rodríguez Febles, dramaturgo puntero de la escena actual (autor de una quincena de libros, ganador de una decena de premios) y director del Centro de Documentación e Investigaciones de las Artes Escénicas de Matanzas, ciudad de gran tradición teatral, en Cuba, es un caso paralelo al de Obregón, que compagina como él la investigación y la creación teatral, en este caso específicamente dramaturgía. Aportará el conocimiento más completo y vivo del teatro cubano contemporáneo, para cuyo capítulo resultará imprescindible su labor de coordinación. Es un entusiasta difusor de la teoría y el método de análisis dramáticos del IP, hasta el punto de impulsar una sección de investigaciones dramatólogicas en el Centro que dirige. Puede verse al respecto su artículo “García Barrientos y la dramatólogía” en la revista *Mar Desnudo* (nº 4, agosto, 2007). Muy importante ha de ser también, como en todos los casos anteriores, su contribución a la difusión de resultados del Proyecto por sus contactos internacionales y su experiencia como editor y como organizador de eventos teatrales.

Para mayores precisiones, véanse los CVs de cada miembro del GI.

La coherencia del GI no extrañará si se considera que ha sido configurado precisamente en función de las características del Proyecto mismo. Su carácter internacional y multidisciplinar (siete nacionalidades, tres continentes; teoría literaria y literatura comparada, filología y artes escénicas, teatro español e hispanoamericano, crítica literaria y crítica cultural...) no es sino consecuencia de lo requerido por el objeto de estudio y la perspectiva decididamente intercultural que adoptamos y para la que resulta muy valiosa también la mirada desde fuera de dos hispanistas (egipcio y suizo) no hispánicos.